

BÖLCSÉSZMŰHELY



JATEpress

2008



SZEGEDI
EGYETEMI
KIADÓ

Szerkesztette:

VAJDA ZOLTÁN

Tervezte:

SZŐNYI ETELKA

© a kötet szerkesztője és a tanulmányok szerzői 2008

© JATEPress 2009

ISSN 1789-0810

A kiadvány az SZTE Bölcsészettudományi Kar támogatásával készült.

Minden jog fenntartva.

Jelen könyvet, illetve annak részeit tilos reprodukálni,
adatrögzítő rendszerben tárolni,

bármilyen formában vagy eszközzel

– elektronikus, mechanikus, fényképeszeti úton –
vagy más módon közölni a kiadó engedélye nélkül.

Tartalomjegyzék

Előszó	7
Róna-Tas András: EMLÉKEZÉS BERTA ÁRPÁDRA	9
Vukman Péter (Történettudományi Doktori Iskola): JUGOSZLÁVIA ELLENI SZOVJET KATONAI TÁMADÁS LEHETŐSÉGE A BRIT FORRÁSOK TÜKRÉBEN (1948–1953)	13
Kinyó László (Neveléstudományi Doktori Iskola): BÖLCSESZHALLGATÓK MUNKAVÁLLALÁSSAL, MUNKANÉLKÜLISÉGGEL ÉS GAZDASÁGI EREDMÉNYESSÉGGEL KAPCSOLATOS NÉZETEI	23
Fürth Eszter (Irodalomtudományi Doktori Iskola): SOROZATOK ÉS IRODALOM – A TÉVÉREGÉNYEK KOMPARATISZTIKAI MEGKÖZELÍTHETŐSÉGE	39
T. Balla Ágnes (Nyelvtudományi Doktori Iskola): HARMADIKNYELV ELSAJÁTÍTÁS MAGYAR ANYANYELVŰ NYELVTANULÓK SZEMSZÖGÉBŐL	53
Károly László (Altajisztika Tanszék): JAKUT ÁLLATNEVEK PALLAS ZOOGRAPHIÁJÁBAN	65
Simon-Szabó Ágnes (Germán Intézet): „ELÍZIUMI CSEVELYEK WERTHER ÉS LOTTE ÉRKEZTEKOR” BÉCSBEN ...	77
Lénárt András (Hispanisztika Tanszék): A DIKTÁTOR ÉS A FILMBEVEZETÉS A XX. SZÁZAD TÖRTÉNELMÉT MEGHATÁROZÓ DIKTÁTOROK FILMPOLITIKÁJÁBA	91

A diktátor és a film

Bevezetés a XX. század történelmét meghatározó diktátorok filmpolitikájába

Lénárt András

A propaganda, a saját táborhoz tartozó nép összefogása és lelkesedésének fenntartása, valamint az ellenfél hitelének és önbizalmának gyengítése már az ókori társadalmakban is kiemelkedő szerephez jutott az állam életében. A befolyásolásnak különböző, az évtizedek és évszázadok előrehaladtával egyre modernebb és hatékonyabb eszközei alakultak ki, a szóbeli és írásbeli meggyőzéstől egészen a vizuális ráhatásig terjed a propagandisztikus eszközök tárháza. Mindegyik módszerben közös, hogy a célcsoportot, vagyis a népet kiskorú lények gyülekezetének tekinti, mely önmagától képtelen helyes döntést hozni. A népnek – vélik a propaganda mindenkori létrehozói és „üzemeltetői” – szüksége van rá, hogy valaki irányítsa, megmondja neki, mi a követendő út. A tényekhez a propaganda-gépezet sajátosan viszonyul, az érvek és látszatérvek könnyen feloldódnak a mindenre rátelepedő retorika hálózatában. Ez a befolyásolási mechanizmus természetesen minden társadalomban megtalálható, úgy a szabadságjogokat általában tiszteletben tartó demokráciákban, mint a diktatórikus berendezkedésű államok mindennapjaiban.

Tanulmányomban az autokratikus vezetés alatt álló társadalmakat helyezem középpontba és bemutatom, hogyan viszonyultak maguk a vezetők a Lumiére testvérek találmányához. A kérdést három alapvető példán keresztül közelíthetjük meg (Szovjetunió, Németország, Olaszország), hogy végül eljussunk a negyedik ország esetéhez (Spanyolország), melynek filmpolitikája az előbbiek hatására, egyben következményeként, a tapasztalatok összegzéseként és (újra)hasznosításaként születhetett meg.

A XX. század egyik legnagyobb vívmánya kétségtelenül a film megszületése és gyors népszerűvé válása. Máig vita folyik arról, hogy a film a valóságábrázolás tekintetében hol helyezkedik el a művészetek között, egy dolog azonban vitathatatlan: olyan érzéseket, gondolatokat fejez ki a képek, a zene, a párbeszéd és a hangeffektusok egyidejű jelenléte és egymásrahatása segítségével, melyre semmilyen más médium, művészeti ág, vagy nyelv nem képes. A film egy olyan világot teremt a néző számára, mely a pillanatnyi valóságon kívülre

helyezi és magával ragadja¹, valamint érzelmek egész skáláját váltja ki belőle. Ez a tulajdonsága tette a mozgóképet a propaganda és a diktátorok egyik, ha nem a legfontosabb eszközévé.

A film bizonyos mértékben már az I. világháború idején fontos szerepet játszott a hadviselő felek tömegtájékoztató és befolyásoló tevékenységében, de igazi jelentőségre az 1930-as, 40-es években tett szert. Napjainkban pedig, bár a diktatúrák száma nagymértékben csökkent az előző évtizedekhez képest, a demokratikus tömegkommunikáció egyik bástyájaként a film továbbra is jelentős szerepet tölt be.

Lenin és Sztálin: az alapok

1919-től figyelhető meg először, milyen kiemelkedő fontossággal bír a film. Ebben az évben jelent meg az *agitka*, a szovjeteket támogató rövid propagandafilm. Ehhez kapcsolódtak az agitációs járművek (teherautók, gőzhajók, vonatok), melyek segítségével a legtávolabbi falvakba is eljuttatták a filmeket és vetítőberendezéseket. Lenin 1922 elején meghatározta nemcsak a Szovjetunió, de szinte minden későbbi, diktatórikus vonásokkal felruházott ország filmhez való viszonyát, tekintet nélkül ideológiai hovatartozására. Egyrészt, letette a filmgyártás lenini irányának alapjait, mely szerint a filmeknek mind szórakoztató, mind oktatói funkciót is el kell látniuk, ez által a műveltebb és az írástudatlan tömegekre is rendkívül nagy hatást gyakorolhat. Másrészt, megszületett az a kijelentés, mely később sok más diktátor szájából is elhangzik kisebb-nagyobb módosítással: „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”. A filmgyártás irányítását egy megbízható testület hatáskörébe helyezte, melyet felesége, Nagyezsda Krupszkaja vezetett; ez az intézmény alapította meg a világ első filmiskoláját.² Ezzel a film első helyet szerzett a nép befolyásolására szánt eszközök rangsorában, természetesen a mindenre kiterjedő állami ellenőrzés alatt. Hasznos eszköz volt: a Szovjetunió hatalmas területén élő népek száznál is több különböző nyelven beszéltek, és a (néma)film volt az egyetlen, nagy népszerűségnek örvendő médium, mely közös, mindenki számára érthető „nyelven”, a képek nyelvén szólt

¹ Rendkívül gazdag nemzetközi szakirodalom áll rendelkezésre, mely biológiai és pszichológiai nézőpontból igazolja a film elementáris hatását a néző percepció mechanizmusaira.

² Richard Taylor: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge University Press, 1982, 43-44. o.

közönségéhez. Bár Oroszország előbb az I. világháború, majd a belső polgárháború miatt igencsak elszigetelődött a világ többi részének filmjeitől (korábban elsősorban import filmeket vetítettek), éppen ez tette lehetővé, hogy a megszülessen a szovjet filmipar, melyet – technikai és esztétikai újításait tekintve – mai napig a filmtörténet egyik legkiemelkedőbb vívmányaként tartanak számon világszerte. A korszak jelentős szovjet filmesei (mindenekelőtt Eizenstein, Vertov, Pudovkin és Kulesov) tették lehetővé, hogy a lenini ideológia teljes mértékben eluralja a vásznakat, és ezek, valamint a módszer továbbfejlesztése szolgáltak mintaként és hivatkozási alapként a propagandafilmek készítésének nemzetközi téren is.

Sztálin kezdeményezésére született meg a szocialista realizmus, mely 1935-től irányelvként az évek során, egészen a Szovjetunió összeomlásáig meghatározta a művészetek irányvonalát és fosztotta meg azt – sok esetben – az innovatív és művészetközpontú elképzelések megvalósításától. A szocialista mű nevelt és példaképeket, pozitív hősöket állított középpontba, az egyszerűsége törekedett, áthatotta a pártszellem (*partijnosztj*) és a népi szellem (*narodnostj*), célkitűzései azonban évről-évre változtak, megnehezítve a filmesek munkáját.³ A változó célrendszernek egyik szemléletes példája Eizenstein *Október* (1928) című munkája: a filmet sorozatos utócenzúrák érték, mivel a benne ábrázolt Trockij fokozatosan kikerült Sztálin bizalmasainak köréből, így a rendezőnek kockáról kockára ki kellett őt vágnia filmjéből, majd más szovjet vezetők, elsőszámú politikusok is áldozatául estek előbb a sztálini önkénynek, majd a vágóasztalnak. A diktátor minden vágást személyesen ellenőrzött.⁴

Sztálin, akár csak elődje, rendkívül fontosnak tartotta a film szerepét a társadalom formálásában. Szerinte a film egy kivételes eszköz, mely segít megértetni a munkásosztállyal a Párt céljait, növelheti kulturális javaikat és politikai éleslátásukat.⁵ Jellemző a megfogalmazás: míg Lenin művészeti formaként tekintett a filmre, addig Sztálin egyszerűen eszközként aposztrofálta azt. Mindez abból adódott, hogy a sztálini rendszer elítélően nyilatkozott a legtöbb művészeti formáról, mivel azok többértelműsége, bonyolultsága okot

³ Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*, Palatinus, 2007, 287. o.

⁴ Ronald Bergan: *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict*, Overlook, 1999, 114-117. o.

⁵ Luigi Chiarini: *El cine, quinto poder*, Taurus, Madrid, 1963, 16. o.

adhatott számukra a gyanakvásra, a szovjet nép esetleg olyan következtetéseket is levonhatott a művekből, melyek kellemetlenül érintették volna a legfelsőbb vezetést. Az sem elhanyagolható tény, hogy a vezér, származásából és neveltetéséből fakadóan, nem viszonyult műértő szemmel és nagy befogadókészséggel ezekhez az irányzatokhoz.

Sztálin személyes viszonyt is ápolt a filmművészettel. Alakja számos korabeli játékfilmben feltűnt (kizárólag egy bizonyos színész alakíthatta őt ezekben a munkákban), természetesen mitikus, hatalmas vezérként ábrázolva őt; ezekből a munkákból mindig küldött egy-egy ajándékpéldányt más országok vezetőinek is. Egy-egy fontos filmet a forgatás különböző fázisaiban többször is magához kéretett, és belső körének tagjaival (mint Berija vagy Molotov) jelenetről jelenetre kielemezte azt, majd egy jegyzéket küldött a rendezőnek, hogy hol mit kell benne megváltoztatni. Életének utolsó éveiben maratoni vetítéseket rendezett privát vetítőtermében a meghívottak számára, de ekkor már főleg az amerikai filmekért rajongott.⁶

Hitler mozija

A szovjet filmpropaganda leghűségesebb követőjét – érdekes módon – a politikai spektrum éppen ellenkező oldalán kell keresni. Németországban Hitler szintén tudatában volt annak, milyen erő rejtőzik a filmben. Nem bízta azonban saját emberei kreativitására, hogy milyen módon használják fel a moziban rejlő lehetőségeket. Utasította propagandaminiszterét, Joseph Goebbelst, hogy ő és emberei tanulmányozzák át a szovjet propagandafilmek „gyöngyszemeit”, értelmezzék és elemezzék a jeleneteket és a mondanivalót, majd ültessenek át mindent nemzetiszocialista közegbe. Hitler és Goebbels között azonban konfliktus támadt: míg a propagandaminiszter (kezdetől fogva a filmművészet, elsősorban a szovjet filmművészet nagy rajongója) az észrevétlen meggyőzés mellett érvelt, valamint előnyben részesítette a tisztán szórakoztató, semmitmondóbb, ideológiailag semleges vagy csak enyhén náci szellemiségű filmtermékeket, addig Hitler a „szájbarágós” propagandát nevezte meg a német filmipar elsőszámú feladataként. Kettősség alakult ki: a külföldre is exportált filmeknél elsősorban Goebbels elvei érvényesültek, a német nép számára készült művek esetében

⁶ Emeterio Diez Puertas: *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2003, 295-296.

azonban arra törekedtek, hogy minél egyszerűbb módon juttassák el a közönséghez az egyértelmű üzeneteket, igazodva a Gleichschaltung⁷ irányelveihez.⁸

A hollywoodi stúdiórendszerrel – mely Európára is kiterjesztette hegemoniáját – a Harmadik Birodalom saját filmkészítéssel próbált szembeszállni, de nem segített a helyzetükön, hogy 1933 júniusában megtiltották a zsidók filmgyártásban való részvételét (az országot elhagyó zsidó filmesek jelentős része később éppen Hollywoodban futott be fényes karriert), sok német filmes pedig, bár nem voltak zsidó származásúak, a körülmények kedvezőtlen alakulása miatt inkább az emigrációt választotta. A náci vezetés célul tűzte ki, hogy az ideológiájuk terjesztésének szolgálatába állított német nemzetiszocialista filmipar befolyási övezete alá vonjon minél több európai, majd latin-amerikai országot.

Hitler magas szinten művelte a propaganda művészetét. Meggyőződése volt, hogy az I. világháborúban Németországot nem a harctéren, hanem a propaganda terén győzték le. Abból indult ki (Gustave Le Bon téziseit alapul véve), hogy a tömegre, mint nyájra tekint, ostoba emberek összességére, melynek csak egyféle dolgot szabad mondani, elzárva őket minden választási lehetőségtől⁹ (ezt később a *Mein Kampf*-ban fejti ki részletesen). Vezetni kell őket, és erre a nézőhöz közvetlenül elérő film a legalkalmasabb eszköz. A Führer kedvelte a filmesek társaságát, gyakran adott partikat, ahová kizárólag a filmvilág személyei nyerhettek beocsátást., a filmművészetben dolgozók jövedelmét pedig egy olyan adó kategóriába sorolta, melynek köszönhetően fizetésük 40%-át megtarthatták.¹⁰ Estéit mindig egy film megtekintésével zárta, ahol, amennyiben német filmről volt szó, kötelező volt megjelenniük a film készítőinek is. A legfőbb cenzor szerepét is betöltötte: a propagandafilmeket – akárcsak Sztálin – kockáról kockára kommentálta és saját kezűleg javított bele a forgatókönyvekbe.¹¹ Magas szintre emelte a személyi kultuszt, a filmfelvételeken egyfajta *showman*-ként jelent meg, tudatosan alakítva imázsát.

⁷ A Gleichschaltung, melynek jelentése „egységesítés”, „uniformizálás”, magában foglalja minden, a nácizmus szellemiségével ellentétes tudomány és művészet tagadását és a náci értékek magasztalását

⁸ Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, 1998, 202-205. o.

⁹ Ormos Mária: *Hitler élete és kora*, Pannonica kiadó, 2003, 15. o.

¹⁰ Schulte-Sasse, id. mű, 221. o.

¹¹ Diez Puertas, id. mű, 292-295. o.

Ahogy a szovjet film kapcsán Eizenstein és kollégái esetében meg kellett említeni azt az újdonságot és előrelépést, mellyel hozzájárultak a filmtörténet fejlődéséhez, úgy a náci filmiparban is ki kell emelni Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* (1934) című propaganda-filmjét, melyet – témája ellenére – filmművészeti szempontból az egyik legkiemelkedőbb alkotásként tartunk számon ma is.

A Mussolini-változat

A propaganda típusa Olaszországban bizonyos szempontból különbözik a többitől: míg a szovjet és a náci esetben a vezető ideológia kizárólagossága figyelhető meg, addig a fasiszta Olaszország esetében helyet kap egy kis bizonytalansági faktor, valamelyest megjelennek az egyensúlytalanság tényezői, és az olasz elemeket vegyíti némi európai és amerikai felhanggal. Ennek persze megvolt a célja: a Duce elérte, hogy a nép azt higgye, szabadon dönt, így nem felsőbb parancsra, hanem önként alávetve magukat alkalmazkodnak az ideológiához, hiszen önállóan felfogják, hogy nekik „ez a jó”.¹² Azonban, ellentétben a másik két országgal, Itáliában soha sem sikerült teljesen összhangba hozni a politika vonulatát a filmipar termékeivel, mindig voltak műfajok, „kiskapuk”, melyeken keresztül az igazi filmművészet is megmutatkozhatott (persze a fasiszta tematika itt is jelen volt, de sokszor csak másodlagos módon). Ez részben tudatos volt: a Duce és propagandistái úgy vélték, a közönség elutasítaná a hitleri közvetlen propagandát, így nyitottabbnak mutatkoztak.¹³ Mussolini filmjei olyannyira különböztek Hitler mozijaitól, hogy Goebbels egy alkalommal meg is jegyezte egy film kapcsán: „Ha ezt egy német rendező csinálta volna, falhoz kellene állítani és lenőni”.¹⁴ A hangosfilm megérkezével a fasiszta ország filmjei rendkívüli népszerűségnek örvendtek a lakosság körében. A rendszerhez hű, ugyanakkor bizonyos fokú szabadsággal rendelkező alkotók, nem titkoltan, a korabeli hollywoodi munkákat próbálták imitálni mind történetvezetésében, mind rendezési stílusában. Még hozzá nagy sikerrel.

Mussolini szerint a film a leghatékonyabb és legkifejezőbb művészeti forma, amely a modern korban az emberiség rendelkezésére áll. Személyesen felügyelte a Cinecittá

¹² Lengyel László: „Tömegpropaganda és buborékpolitika” in: *Mozgó Világ*, 2006/1, 36-37. o.

¹³ Karen Arnone: *The Cinema under Mussolini*:

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (2008-05-21)

¹⁴ Thompson-Bordwell, id. mű, 303. o.

filmstúdió és az Állami Filmintézet létrehozását és működését, valamint a Velencei filmfesztivál megalapítását (mindhárom ma is működik). Minden Olaszországban vetített filmet előzetesen megtekintett magánvetítőtermében, és személyesen engedélyezte bemutatásukat (bár, teszi hozzá egy szemtanú, a Duce fél órán belül mindig elaludt a filmekben, ha nem önmagát látta viszont a vásznon). Az általa betiltott filmeket megőrizte magánfilmtára számára.¹⁵

Ő tökéletesítette a személyi kultuszt, melynek kiépítéséhez elsősorban a filmművészetre támaszkodott. Mindig pontosan megtervezte, hogyan áll majd kamera elé, a felfelvőgép honnan rögzítse beszédeit, a tükör előtt előre elpróbált gesztikuláció és testtartás pedig a lehető legnagyobb tiszteletet ébressze nézőiben.

Az olasz neorealizmus, Roberto Rossellini és kollégái filmművészeti tevékenysége nem jöhetett volna létre, ha az alkotók művészi fejlődésére nem nyomja rá bélyegét az olasz fasizmus. A Mussolini-érában megtapasztalt korlátok és elnyomás – mely természetesen a relatív szabadság mellett is jól tapintható volt mindenki számára – egyik legfőbb kiváltó okaként említhető annak, hogy az olasz filmesek valami újat, valami mást kerestek, és így létrehozták az európai filmművészet egyik mérföldkövének számító új irányzatot.

Franco: a tökéletesített totalitárius filmpolitika

Spanyolországban a film már a XX. század első évtizedeiben, XIII Alfonz idején fontos szerepet töltött be. Hatalmas összegeket fordított filmkészítésre, Európában egyedülálló filmfelfelvőgép-gyűjteménnyel rendelkezett, magánfilmtára pedig szintén említésre méltó, melyben megtalálható kedvenc műfaja, a pornográf filmek akkoriban elérhető minden darabja.

Franco nagyrészt az előzőekben ismertetett filmpolitikákat követte. Sőt, a politikák össze is kapcsolódtak. A spanyol polgárháború éveiben Németország, Olaszország és Spanyolország filmművészeti egyezményeket írt alá, melyek értelmében egymás között cserélték propagandafilmjeiket, filmhíradóikat. Nagy népszerűsége tettek szert az

¹⁵ Díez Puertas, id. mű, 290-291. o.

ügynevezett offenzív filmek.¹⁶ Később vegyes tulajdonú filmvállalatokat is létrehoztak, a polgárháborús időkben pedig Hitler lehetővé tette, hogy a spanyol „nemzeti ügyet” szolgáló filmesek a német filmstúdiókban dolgozhassanak.¹⁷

És, ha már a világviszonylatot tekintjük, feltétlenül meg kell említeni a legbefolyásosabb filmgyártóval, az Egyesült Államokkal kirajzolódó egyre szorosabb kapcsolatot. Politikai téren az 50-es évek elején születtek szerződések, de részleges együttműködések már korábban is megfigyelhetők a két nemzet között. Ennek a kapcsolatnak különösen érdekes motívuma a filmkészítés: Franco antikommunizmusa és az ehhez kapcsolódó, a spanyol filmtermést is átható ideológia kiváló partnerre talált az amerikai McCarthy szenátor-féle kommunistaüldözésben, mely nagymértékben érintette a hollywoodi berkeket is.

Franco több szálon is kötődött a filmkészítéshez. Maga is amatőr filmes volt katonai karrierje kezdetén (szemtanúk szerint egy csata kellős közepén Franco, amellet, hogy hősieen harcolt, kamerájával folyamatosan rögzítette az eseményeket¹⁸). Nevéhez köthető a *Faj* című forgatókönyv: ezt maga a tábornok írta meg álneven, regényesített formában, azzal a céllal, hogy film készüljön belőle. A film meg is született 1941-42-ben, rendezője Miguel Primo de Rivera volt diktátor unokaöccse. Franco forgatókönyvének szereplői, dialógusai, az események lefolyása és a karakterek reflexiói mind a francóista ideológia explicit megjelenései. És valóban: a történet egy spanyol család lelki-szellemi fejlődését követi nyomon az 1898-as függetlenségi háborúktól a polgárháborúig, abban a korszakban, melyben maga Franco történelmi tudata is formálódott, szoros kapcsolatban a korabeli spanyol állam politikai-társadalmi válsághelyzetével. Különleges hangsúlyt kap benne a hazafiság, valamint a katonai életforma, mely nem csak egy foglalkozás, hanem egy hitvallás és eleve elrendeltség (összhangban a Franco-rezsim felfogásával, mely szerint a hadsereg alkotja az állam biztosítékát a rendre és nyugalomra). A filmet többször újravágták és újraszinkronizálták

¹⁶ Az offenzív filmek egy ország olyan alkotásai, melyek egy másik ország múltját, intézményeit, szokásait sértik, sok esetben szélsőségesen támadó jelleggel; ezek célja a gyártó ország másik nemzetével szemben viseltetett hivatalos politikájának aláátamasztása.

¹⁷ *El Mundo* napilap, 2003/08/24

¹⁸ Gabriel Rebellón Domínguez: *Seis meses en Yebala*, Madrid, 1925, 93. o.

Franco útmutatásai alapján, hogy minden részletében „naprakészebb” legyen a népnek szánt üzenete.¹⁹

Franco számára is központi kérdés volt a filmpolitika, ezért annak igazgatását sógora, Ramón Serrano Súñer, akkor éppen belügyminiszter gondjaira bízta, aki meg is fogalmazta a legfontosabb feladatot: „figyelembe véve, milyen befolyással rendelkezik a film a gondolatok szabad áramlása és a tömegek nevelése felett”, a Spanyol Állam minden szükséges intézkedést megtesz, hogy a potenciális veszélyforrásokat ellenőrzése alá vonja.²⁰

A bigottan katolikus diktátor szorosan együttműködött a Propagandisták Nemzeti Katolikus Társaságával, a rezsim legvallásosabb szekciójával, mely meg volt róla győződve, hogy a kommunista fenyegetés és a társadalom szétforgácsolódása nagyon is létező veszély. Számukra kulcskérdés volt, hogy befolyásukat kiterjesszék minden kommunikációs eszközre, legyen az a sajtó, mozi, rádió vagy televízió. A társaság már a polgárháború alatt aktivizálódott (karöltve a Családapák Szövetségével), hogy a médiumok cenzúrázásával kivívhassák a lelkek feletti győzelmet, megkoronázva ezzel Franco harctéri sikereit, majd a háború után elérkezett az idő, hogy „a film erejét felhasználják Isten és a Haza szolgálatára”.²¹ A történelmi filmek váltak Franco kedvenc műfajává. A polgárháború utáni spanyol történelmi filmek legfőbb feladatává a jobboldali győzelem és a fennálló ideológia létjogosultságának morális igazolása lett. Ennek érdekében a filmesek múltbeli témákhoz nyúltak, mint a XVI. századi Spanyolország, a függetlenségi háborúk és a polgárháború egyes fázisai, olyan nézőpontból megvilágítva a spanyol nagyságot (egyszersmind a *hispanidadot*, a spanyolság tudatot), hogy az akkoriban fontosnak vélt értékek összeegyeztethetők legyenek a francóista hitvallással. Olyan megtörtént események után kutattak, melyek példaként szolgálhattak a mozibajáró közönség számára.²²

¹⁹ José Luis Sánchez Noriega: *Historia del Cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, 375. o.

²⁰ José María Caparrós Lera: *Historia Crítica del Cine Español*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999, 67. o.

²¹ Mercedes Montero: Cine para la cohesión social durante el primer franquismo, in: José-Vidal Pelaz és José Carlos Rueda (szerk.): *Ver cine*; Ediciones Rialp, Madrid, 2002; 177-178. o.

²² Diego Galán: El cine político español; in: Diego Galán (és mások): *Siete trabajos de base sobre el cine español*; Fernando Torres, Valencia, 1975; 90-95. o.

Az említett diktátorok filmhez való viszonyulása hatott más, a saját érdekszférába tartozó államok filmpropagandájára is. Megfigyelhető a szovjet irányelvek követése, illetve adaptálása térségünkben, így Magyarországon is, de legtisztább formájában a Szovjetunióban vizsgálhatjuk. Említésre érdemes továbbá a tőlünk távolabb eső, szintén diktatoriális berendezkedésű térségek filmpolitikája. Kiemelendő Észak-Korea, Kim Dzsong Il példája, aki, a filmművészet nagy tisztelőjeként és rajongójaként, filmelméleti szakkönyveket, szöveggyűjteményeket és forgatókönyveket írt (többek között apja, Kim Ir Szen tetteit is filmre vitte társrendezőként), valamint elraboltatta, és évekig fogva tartotta Dél-Korea első számú rendezőit, hogy az ő számára készítsenek alkotásokat, és Észak-Koreát Kelet-Ázsia Hollywoodjává változtassák (ez nem sikerült). Latin-Amerikában is találkozhattunk az elmúlt évtizedek során hasonló törekvésekkel.

A diktátorok személyes kapcsolata a filmmel minden esetben kiegészült néhány hivatalos intézkedéssel, melyek a filmpolitikák irányelveit keretbe foglalták. Ez minden esetben egy központosítást, állami kontrollt jelentett, kiegészítve a cenzúra normáival. A személyek filmhez való viszonyulása, annak fontosságának és hatalmának felismerése minden jelentősebb, önkényuralmi eszközökkel kormányzó vezetőnél megfigyelhető volt, mellyel bebizonyították, hogy aki a filmet uralja, az a népet is uralhatja. Ebben, és vonatkozó politikájukban, nem sok eltérés fedezhető fel a jobb- és baloldali diktatúrák között.